

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

В.И. Самохвалова

### **Безобразное: от феноменологии явления к методологии его идентификации**

#### **Безобразное: явленная феноменология**

Безобразное, как известно, является одной из основных эстетических категорий (наряду с трагическим, комическим, возвышенным, низменным и т. д.), будучи определяемо как противоположность прекрасному. При этом сама эстетика, как наука, именно прекрасное, формы его чувственного восприятия, его существование и понимание, его оценку и его творчество в разных формах и сферах его выражения традиционно определяет в качестве своего предмета. В то же время, – как считает А.Ф.Лосев, – поскольку эстетика изучает не только прекрасное, но и трагическое, комическое, иронию и т. п., лучше говорить, что эстетика есть просто наука о выражении, т. е. о том, как «невидимое внутреннее дано во внешнем воспринимаемом и нашим зрением и всеми прочими внешними чувствами». Иначе говоря, предметом эстетики выступает «логос выражения эйдоса»<sup>1</sup>. Согласно взгляду Б.Кроче, также считавшего эстетику логикой чувственного познания, эстетика предстает как *своего рода* общая лингвистика, имеющая предметом все, что может быть выражено. И именно в сфере эстетики, ментально-гносеологическая основа которой позволяет охватывать все многообразие всеобъемлющих эстетических отношений человека с миром, можно обнаружить такие синтетические ценности, которые, как утверждает Г.Башляр<sup>2</sup>, по своей общности сравнимы с математическими символами.

Столь же общее содержание имеет и безобразное, так или иначе присутствующее в мире, оно также подлежит эстетическому рассмотрению, пониманию, объяснению; без обозначения соответствующих явлений и выделения их в особом способе оценки

представление о мире и его понимание были бы неполными. И если расширение сферы эстетического в целом часто усложняет проблему его идентификации, проблему определения аутентичного смысла отдельных эстетических категорий, то это в равной мере и степени касается и безобразного. Безобразное в разных культурных системах может иметь разное смысловое наполнение, оно может по-разному пониматься и позиционироваться в системе восприятия мира. Но сама эта категория необходимо присутствует в эстетическом сознании, «оппонируя» прекрасному, означающему и организацию формального совершенства, и положительную эмоциональную оценку, и соответствующее переживание и отношение.

Безобразное, как и многие другие эстетические определения, включает в себя весьма значительную эмоциональную составляющую, применяясь в качестве оценки к весьма широкому кругу явлений, которые можно одновременно идентифицировать и как страшное, ужасное, отвратительное и т. п. В то же время выделение безобразного предполагает у него наличие некоего *собственного* значения, как бы объективного содержания, на которое указывает истолкование безобразного как без-образного. Как бы подразумевается, что нечто лишилось или утратило должный (положенный ему) образ, существует как бы со сбитой исходно-образной (а значит, глубинно смысловой) «фокусировкой». Но о каком утраченном (или искаженном) образе может идти речь? Может быть, понимание безобразного в его собственном смысле связано с тем, что, как полагает, например, Н.А.Бердяев, безобразное, как и зло, возникает вследствие некоего искажения первоначального (божественного) «замысла о предмете» в процессе реализации этого исходного «проекта» в достаточно косной и инертной материальной форме, способной, в силу своей грубости, отклонить воплощаемый земной образец от идеально заданной программы (в том числе «по виду и роду»).... Или, может, Бог, в чей замысел человеку не дано проникнуть и не дано понять (по определению), создал безобразное в силу того, что некоторые исследователи ныне именуют «парадоксальной интенцией»? Не содержит ли безобразное само по себе столь же отчетливого метафизического смысла, как и прекрасное?

В то же время как безобразное (часто как уродливое) воспринимается человеком обычно то, что лежит как бы вне его природы, вне его естественных ожиданий от мира и вещей, от самого че-

ловека, от того, что соответствует самому понятию человеческого рода, «которое, – говорит М.Фичино в своих «Комментариях на “Пир” Платона», – наша душа воспринимает от творца всех вещей и удерживает в себе. Вот почему если образ внешнего человека, воспринятый чувствами и перешедший в душу, не созвучен с формой человека, которой обладает душа (т. е. сбита «фокусировка». – В.С.), он сразу же не нравится и становится ненавистным, как безобразный. Если же он созвучен, тотчас же он нравится и бывает любим, как прекрасный»<sup>3</sup>. Иначе говоря, можно мыслить образ прекрасного (поскольку существует принятое, традиционное, идущее от классической эстетики и классического искусства представление о прекрасном), с одной стороны, и некая исходная *метафизическая матрица* (представление о неискаженном воплощении замысле об идее человека или вещи), с другой, что помогает идентифицировать прекрасное. В свою очередь, трудно мыслить матрицу безобразного, ибо в подобных явлениях, по мнению П.Флоренского, познается не существо мира, но лишь его наличное состояние<sup>4</sup>, которое только преходяще.

И безобразное, и прекрасное обладают своей неповторимой специфичностью – на разных уровнях восприятия, интерпретации, выражения, опредмечивания разнообразного содержания действительности. С помощью этих категорий осуществляется классификация, систематизация всего богатства и многообразия явленного мира, происходит идентификация фактов и явлений в их качественной определенности и общей соотносительности как с другими категориями, так и с другими явлениями мира. Категории упорядочивают и организуют пространство понимания, внося определенность в его структуру, отражающую структуру мира. Выделение категорий, в свою очередь, упорядочивает и «пространство» самого сознания, которое осваивает мир во всех его проявлениях, а также и *собственную* свою сложную деятельность.

Иначе зачем так настойчивы художники в изображении безобразного? Зачем изображает анатомические мерзости А.Рембо (например, обезображенные трупы), физически отталкивающее – С.Беккет (в том числе в образах его героев-антигероев), И.Босх, Ф.Кафка (его насекомое из «Превращения» или подробности из рассказа «В исправительной колонии»)? Зачем все это? Извращенная потребность в любовании безобразным? Изживание собственных

страхов и комплексов? Или это необходимость выразить то, что нельзя донести иначе? Или, может быть, это желание, указав на несовершенство мира, обосновать необходимость в создании *своего* мира, «принять участие» в попытках пересоздать мир уже существующий – на собственных началах и в соответствии со своими художественно-эстетическими пристрастиями? Желание понять что-то ускользающее от строго рационализованного понимания, но беспокоящее человека своим присутствием в скрытых глубинах его сознания? Сама «неотформатированность» безобразного, его феноменальная многоликость позволяют художнику использовать его как сигнал о существовании неуловимого бессознательного, о деятельности «репрессированного» подсознания?

С другой стороны, если искусство вообще допускает безобразное, то означает ли, что оно может доставлять удовольствие? Если *да*, то почему человек таков, что ему нравится не только красота, и что именно привлекает его в не-красоте? (И не является ли тогда это вопросом к самой природе человека?) Если *нет*, то почему и зачем безобразное присутствует в искусстве, которое, в отличие от независимой природы, производно от человека, его создающего? Ведь зачем-то художник изображает безобразное? Не означает ли это, что эстетическое удовольствие не есть главная или основная цель искусства? Лессинг в «Лаокооне» отмечает по этому поводу, что воспроизведение красоты не есть единственная цель искусства, которое «подражает всей видимой природе, в которой прекрасное составляет лишь малую часть»<sup>5</sup>; и художник Э.Делакруа полагает, что красота вовсе не единственная цель художника; К.Гроос во «Введении в эстетику» также пишет, что художники вовсе не имеют надобности ограничиваться одним прекрасным: для некоторых отраслей искусства даже прямо губительно, если они посвящают себя одностороннему культу красоты: в этом случае искусство уклонилось бы от правды и выродилось в манерность. Но какой же тогда потребности отвечает безобразное и его восприятие? Есть ли это именно и только *эстетическая* потребность? Или выраженная средствами эстетического потребность в самом общем познании мира, затрагивающем глубины самого его формирования (создания)? И познания человеком себя во всей сложности собственного мира, в том числе внутреннего пространства своей психики, с уровнями подсознания и бессознательного, невидимо,

но тесно связанными со структурами мира и столь же невидимо, но непреложно определяющими самоидентификацию человека, его самоопределение в мире.

А этот вечный сюжет «Красавица и Чудовище» с его вариациями в «Аленьком цветочке», «Царевне-лягушке», «Щелкунчике», других сказках, притчах и т. п., где взаимопревращение осуществляется через одно лишь изменение отношения, меняющее как бы и «онтологию» героя, но на самом деле выступающее символизацией каких-то сложных и глубоко лежащих метафизических смыслов, их смещений, что опять же не поддается логическому объяснению, но что ощущается человеком и что он стремится понять. Или – у современного человека – это симптомы каких-то скрытых изменений в самой системе фундаментальных аттракторов человеческого бытия, своеобразных «тектонических» сдвигов самоопределения, проявляющихся в формировании новых предпочтений, когда становятся притягательными иные формы, иные смыслы, иные ценности, иная красота?

И безобразное во всем диапазоне его смыслов, несмотря на значение самого слова, предстает все-таки прежде всего как именно эстетическая категория (не исключая всех остальных потенциальных уровней его толкования, возможных ввиду всеобщего характера эстетического), и оно не может быть исключено из эстетического рассмотрения, проигнорировано или же изъято из самого мира. Безобразное, как уже говорилось, предполагает яркую эмоционально-эстетическую реакцию и столь же выраженную оценку. Но насколько такая оценка бывает объективна, справедлива, обоснованна? Не является ли она целиком субъективной, не предполагающей объективного содержания? В связи с неизбежным процессом расширения сферы эстетического восприятия (и, следовательно, самой сферы эстетики) безобразное требует к себе внимания – и в плане своего вневременного, объективного значения, и в плане современного ситуационного расширения своего присутствия в искусстве. Что есть *собственно* безобразное, а что является лишь следствием изменения нашего понимания красоты? Или средством *сложносимволического* обозначения смыслов мира?

Человек – по многим понятным причинам, мотивам и необходимости – заинтересован в познании мира как он есть, не закрывая глаза на те или иные его стороны, характеристики, особенности.

Для человека не одна смерть есть зло, способное возбудить сомнение в самой осмысленности жизни, но и все вредящее ей: болезни, пороки, несчастья. И человек не избегает безобразного, с которым тесно связывается страшное, ужасное, неприемлемое и т. п. Является ли его обращение к восприятию и изображению безобразного отсутствием вкуса или его извращением? Как известно, сохраненность произведения во времени означает его ценность, ибо неудачное и ненужное отсеивается (восприятием и временем). Произведения, в которых изображается безобразное, сохраняются порою в веках; значит, это важно и значимо для человека?

Зло, с которым безобразное связывается в интуитивном ожидании однополюсных соответствий, полиморфно и многолико, оно нуждается в *выражении*, чтобы быть *опознанным*. И здесь эстетическое переплетается с нравственно-этическим. Уродливо то, что не контролируется высшей природой человека, его разумом; тогда может возникнуть такое, что будет оскорблять наше нравственное и эстетическое чувство. Уродливое претит нашему эстетическому чувству, нашему ожиданию гармонии или хотя бы нормы. В безобразном действительно большая доля субъективной оценки, но в нем, безусловно, содержится объективное, имеющее для человека глубинный, метафизический смысл. Указание на нарушение в сфере каких-то высших правил существования и соответствия, каких-то важных бытийных норм и ожиданий.

Но если безобразное в искусстве «производит» человек, то откуда это безобразное берется в самой природе? Если исходить из рационального истолкования формообразования в природе, то природа не могла бы ни «задумывать», ни производить безобразное, ибо с точки зрения ее целей это было бы бессмысленно. В природе, как известно, все существует, во-первых, согласно «цели» и функции предмета, следовательно, во-вторых, в целесообразной организации, обеспечивающей достижение цели и реализацию функции благодаря некоей объективно сложившейся форме предмета. Так, прекрасное объективно в своем проявлении, ибо выступает *высшей* формой организации<sup>6</sup>, в которой вещь проявляет себя наиболее полно, выразительно, обнаруживая – благодаря формальному совершенству ее вписания в окружение – свой смысл и свои функции для целей собственного утверждения и сохранения в бытии. В формах прекрасного отражено действие структурообразующих сил приро-

ды, оно строится по всеобщим и универсальным законам организации оптимальных (для существования и функционирования) форм. Эти формы отвечают логике закономерного действия структурообразующих сил природы, и универсальны, ибо всеобщи и наблюдаются повсеместно на всех уровнях организации форм в природе, представляя собою выравнивающую хаос общую закономерность. Эволюция просто не может создавать несовершенные, незаконченные, неоптимальные по организации, уродливые формы (конструкции). А совершенные конструкции просто не могут быть некрасивы.

А что же безобразное – как оппозиция прекрасному? Означает ли его оппозиционность, что в нем и смысл не выражен? И форма отсутствует или невыразительна? Но откуда тогда явная отрицательная «нагруженность» данного определения или оценки («никто не любит, по словам Августина, те вещи, которые гнусностью своей оскорбляют чувство»)? И по каким законам каких форм безобразное образуется? Может быть, это действительно вообще *не объективная* категория, а некий фантом, отраженный свет красоты, или ее искажение, отсутствие? Иными словами, не самостоятельная категория, не имеющая собственного основания? Искусственно сформированная и конституированная в лоне науки эстетики? Ибо если красота происходит «по законам красоты», а безобразное в нарушение законов (или по законам *некрасоты*?) – то кто, какая природа, по каким законам и какой логике, с какой целью произвела безобразное; разве можно предположить существование двух разных, действующих по разным правилам, природ? Или же у природы следовало бы усмотреть умысел, намерение, разум, или же счесть красоту искусственной (искусственно, а в искусстве к тому же и искусно, организованной), а безобразное – *истинно естественным*, формирующимся без приложения каких-либо специальных организующих усилий. То есть если красота – объективный результат действия структурообразующих сил самой природы, то безобразное – результат их *бездействия*? Или же действия *иных* сил? – но каких, откуда происходящих? Откуда и для чего такая избирательность – или способность дифференциации – у этих структурообразующих сил?

Таким образом, оценивая безобразное по формальной аналогии и смысловой оппозиции с прекрасным, т. е. с позиции формы и организации, мы обнаруживаем, что оно не вписывается в привыч-

ную логику. Иными словами, по сути это не вопрос ни формы, ни организации. Но как тогда идентифицировать безобразное? И возможно ли вообще дать ему определение, или же его можно определить только либо в связи, либо в отрицании чего-либо иного? Это понятие опять оказывается как бы не имеющим ни конкретного представления, ни возможности положительного определения.

При этом феноменология безобразного и в жизни, и, как уже говорилось, в искусстве весьма широка. «Порок живописен, а добродетель так тускла»<sup>7</sup>, – пишет В.В.Розанов, как бы объясняя, почему художники отнюдь не избегают безобразного, но весьма часто живописуют и порок, и уродливое. Можно согласиться и с В.Гюго, утверждавшим в своем предисловии к «Кромвелю»<sup>8</sup>, что прекрасное имеет лишь один облик, в то время как уродливое – тысячу. В самом деле, у красоты есть какие-то более или менее постоянные и устойчивые признаки, своего рода каноны; но никто еще не отмечал наличия (и состава) канонов безобразного, тех признаков, по которым можно было бы однозначно и безошибочно определить, что перед нами безобразное. Отклонений много – и они самые разные, иногда трудно даже вообразить, где и каким образом будет кардинально нарушено подразумеваемое равновесие; в проявлении безобразного нет «средней линии», есть многообразие отходов в самые разные стороны. Это онтологическое многообразие невозможно игнорировать. Не говоря уже о том, что за изображением безобразного художник действительно может скрывать какую-то свою иногда весьма неординарную мысль, невыразимую *иным* способом. Тем более что современное искусство становится все более не то что бы разумным, но как бы именно «мозговым».

По причине этого многообразия безобразного, усугубляемого его широким пониманием и смешением с ужасным, страшным и т. п., затруднено само отнесение того или иного явления к данной категории, т. е. не существует какой-либо специальной методологии определения безобразного как такового, идентифицирующего его, как это возможно в случае с трагическим, возвышенным или низменным. Подобная размытость выступления безобразного часто оказывалась причиной того, что самим безобразным как *отдельной* и *самостоятельной* эстетической категорией мало занимались и обычно как бы попутно, в противовес прекрасному. Или же использовали данное определение не столько имея в виду его



глубинное смысловое содержание, сколько в качестве эмоционального определения в соответствующем отрицательно-оценочном контексте. И хотя это в определенном отношении понятно и объяснимо, однако отнюдь не всегда справедливо. Ибо безобразное по своей феноменологии, онтологии, по своему смыслу (смыслам), глубине рождаемых ассоциаций, по силе вызываемых переживаний отнюдь не беднее прекрасного и не менее емко и интересно по своему значению и роли, а понимание безобразного и отношение к нему не менее показательны для человека, чем понимание им и отношение его к прекрасному. Недаром писатели и художники, интересующиеся областью подсознательного в человеке, всегда были внимательны к безобразному в разных формах его проявления, ибо своим художнически обостренным видением, пониманием, интуицией не могли не чувствовать, что корни безобразного как оценки и как ощущения лежат именно в тайниках человеческого сознания. Эта глубокая по своему содержанию и важная по своему значению эстетическая категория, может быть, даже теснее, чем другие эстетические категории, связанная с пониманием человека и его собственным пониманием себя, дает важные штрихи к познанию самой человеческой природы, специфически человеческого, обусловленного этически, экзистенциально, гносеологически, аксиологически, метафизически. И если в специальных эстетических исследованиях мы ищем основания, по которым объект признавался бы безобразным, то на практике мы именно скорее оцениваем, причем достаточно эмоционально, чем относим к той или иной категории (сопрягая это с дифференциацией, идентификацией, соотношением, опознанием и т. п.).

Многозначность (свидетельствующая о своего рода «необъективности» его в силу отсутствия безусловного, безотносительного содержания) коренится в том, что человек подводит под эту категорию то, чему выносит свой приговор, мотивируемый часто не только эстетически, но и, например, этически (безобразный поступок); так Диоген Лаэртский, выделяя 4 вида безобразного: несправедливость, трусость, неумеренность, неразумие, – четко относит безобразное к этическому, ставя его *над* эстетическим. Или мотивирует это соображениями духовности, как Н.А.Бердяев, считавший, что красота как онтологическое понятие может и вообще совпадать с безобразным, не совпадая с добром как понятием

моральным, если становится «началом, оторванным от источника Света»<sup>9</sup>. Плотин, вообще считавший всю материю злом в принципе и потому отождествлявший с безобразным сам материальный мир, не мог в силу этого какие-либо материальные свойства, формы, линии считать красотой, а их отсутствие, нарушение или искажение – безобразием, противопоставляя тело и телесное – душе. Сам вопрос о красоте и безобразном перемещался у Плотина в область невыразимого, вещественно непроявимого. Подобное воззрение было положено в основу формирования одного из основных способов подхода к пониманию безобразного. В истории эстетики известны попытки мыслителей выделить характерные признаки безобразного и их объективное обоснование в качестве таковых, что позволяло бы *формально* идентифицировать безобразное.

Так, представители русской религиозно ориентированной философии (С.Булгаков, Н.Бердяев, Вл. Соловьев, П.Флоренский и др.) писали о красоте как феноменологии Духа: красота есть форма явления невыразимого и невоплотимого Духа, высшее по совершенству бытие которого представляют формы красоты как высшие по совершенству воплощения. В таком случае оказывается ли безобразное явлением не-Духа и может ли безобразное быть совершенным по форме? И что в этом случае есть форма? И кто тогда может судить о *совершенном* безобразии, т. е. существует ли форма бытия, ему соответствующая? И почему, например, прекрасен (по описанию), а отнюдь не безобразен Антихрист из «Трех разговоров» Вл. Соловьева, как следовало бы ожидать по представленной (и кажущейся вполне естественной) логике вещей? И не показывает ли это вновь сложности категории безобразного, которое не только находится с красотой в очень непростых и неоднозначных отношениях, но и обнаруживает в себе некие «самостоятельные» метафизические глубины, понимание которых нуждается в весьма сложной по смыслу и ассоциациям расшифровке. Или же следует предположить, что безобразное – истинно безобразное – не внешняя форма, а только некое внутреннее (?) состояние *несовпадения*, противоречия между явлением (которое может быть прекрасным) и смыслом, сущностью, целью (которые могут быть безобразны). Как безобразное, в данном случае, например, может рассматриваться сам факт выступления красоты в качестве источника соблазна. Но в подобном истолковании сама красота оказывается

неоднозначной и понимаемой излишне внешне формально, когда разрывается привычная «нерасторжимая» связь между формой и содержанием.

Трудность при идентификации безобразного всегда была связана как с трудностью его *истолкования* (которое могло быть формальным, субъективизированным, ситуативным, идеологизированным и т. п.), так и самим способом его *представления*. Так, например, известен средневековый японский обычай чернить зубы у женщин: это считалось красивым, ибо позволяло выделить лицо и глаза, «убрав» акцент на зубах как указанию на недостойную грубую материальность, на физическую природу красавицы. С другой стороны, центральный герой средневекового же ирландского сказания воин Кухулин характеризуется следующим образом: «Воистину был он прекрасным юношей: по семь пальцев было на ногах его и столько же на каждой руке; глаза у него были яркими, и по семь зрачков было в каждом, и каждый зрачок переливался семью драгоценными искрами. На каждой щеке его было по четыре родимых пятна: голубое, малиновое, зеленое и желтое...»<sup>10</sup>. Действительно, если Ч.Дарвин считал, что безобразное социокультурно обусловлено, то Г.Лебон, в свою очередь, полагающий, что бессознательное человека носит этно-хтонический характер, подводит основу под предположение, что и безобразное, которое определенным образом связано с коллективным бессознательным, аккумулировавшим в себе такой этно-хтонически обусловленный опыт, именно поэтому может быть столь различно понимаемо и представляемо в разных культурах.

Все это великое множество возникающих в связи с безобразным вопросов показывает, что, во-первых, безобразное значительно сложнее по своему содержанию, чем только простое формальное *отрицание* красоты, а формальный подход к его истолкованию существенно недостаточен; и, во-вторых, безобразное не просто многолико, но протестично, переменчиво, текуче, превращаемо и потому, в-третьих, безобразное нагружено множеством смыслов, возможным в силу множества вариантов отступления от нормы. Можно сказать, что оно не будучи, как красота, связано с космическим формообразованием, в то же время теснее связано с *человеческим космосом* значений, свидетельствуя о структуре и ценностном составе внутреннего пространства сознания человека, которое самыми раз-

ными путями (иногда причудливо, но отнюдь не случайно) связано с внешним миром и часто символизировано представляет его, зашифровав его смыслы в изгибах фантазии безобразного.

### Попытки методологического выделения

Безобразное – это сложное по глубине понимания и особенно по способу (возможности) идентификации понятие. Однако сложность самого подхода к вопросу о способе понимания безобразного, к которому, как уже было сказано, обращались не в пример реже, чем к прекрасному, и как бы *неспециально*, стали причиной того, что сама эта категория оказалась наименее разработанной, особенно с точки зрения методологии идентификации безобразного.

Первым законченным эстетическим исследованием, содержащим *анализ* безобразного, считается «Лаокоон» Г.Э.Лессинга (1766). Лессинг, правда, рассматривал безобразное только в искусстве, разработав сложносоставную феноменологию безобразного на примере его выражения в разных видах искусства, разными художественными языками. Он рассмотрел формы и способы выражения безобразного в искусстве, не касаясь, однако, вопроса о том, откуда появилось безобразное в самом искусстве и почему искусство непременно делает его объектом своего отображения. Лессинг считал, что изображать безобразное, которое есть в жизни, искусство не должно (хотя, конечно, это вполне под силу языку, которым искусство располагает), ибо безобразное, как оно есть в жизни, не пройдя обработку художественным его видением, оскорбляет наше эстетическое чувство, возбуждает неприятие (даже унижает человека).

Если попутное обращение к безобразному время от времени предпринималось в общих эстетических трудах, то в качестве первого исследования, *специально* посвященного анализу безобразному, можно назвать труд Карла Розенкранца, ученика Гегеля, – «Эстетика безобразного»<sup>11</sup>. В области эстетики и понимания прекрасного Розенкранц исходил из взятого им за основу мнения Гегеля, что красота связана не столько с равновесием, сколько с напряжением, которое порождает красоту как результат. В исследовании Розенкранца представлена обширная феноменология без-

образного, его разнообразных воплощений. В частности, по его мнению, просто кишит безобразным архаическое искусство: все эти фавны, силены, кентавры, медузы горгоны и пр., которые, на его взгляд, являются именно воплощением безобразного. Давая феноменологию безобразного, Розенкранц начинает с описания неправильного и заканчивает описанием отвратительного, т. е. прослеживает путь «накопления» отрицательных проявлений от ненадлежащего – к нетерпимому. Ужасное, тошнотворное, преступное, дьявольское, колдовское, карикатурное, призрачное – все это равно относимо им к безобразному, невзирая на принадлежность указанных свойств и проявлений к разным *уровням* понимания негативного, отрицательного, характеризующим, в свою очередь, разные стороны и сферы жизни. Можно сказать, что его критерии отнесения к безобразному достаточно субъективны, а его оценки в определенном смысле идеологичны.

К.Розенкранц усматривает безобразное и в болезни, которая обезображивает человека, разрушает и деформирует его мышцы и кости; здесь безобразным оказывается выступающее *противоречие* между болезнью и целостностью организма. В то же время, усматривая безобразное в природе (в том числе в природе человека), он считает его проявлением внутреннего зла, порочности, когда те налагают свой отпечаток на внешность человека. Проявлением безобразного Розенкранц считал и карикатуру, в которой усматривал эстетическое оправдание безобразного, ибо она не просто отражает, но сама, по его мнению, являет неправильное, отвратительное. Преувеличивая до несоразмерности один из моментов формы, карикатура вызывает эффект искажения и создает впечатление безобразного. Действительно, признанный «венцом творения» человек, выступая объектом карикатуры, предстает в ней как по преимуществу «изуродованный человек», как его «позорящий образ». В пользу правомерности причисления карикатуры к безобразному говорят также свидетельства многих художников и теоретиков искусства (от античности до современности), которые неизменно усматривают в карикатуре искажение человеческого, воплощение в человеческом антиобразов человеческого.

Считая карикатуру верхом безобразия, ибо она способна обратить возвышенное – в вульгарное, прелестное – в отвратительное, К.Розенкранц на примере анализа карикатуры показывает, как

в создании безобразного и проявляются внутренние содержательные моменты, и передаются формальные признаки безобразного, как дезорганизация целого, дисгармония его частей создают впечатление безобразного. На этом конкретном примере Розенкранц как бы дает ключ к пониманию механизма проявления (образования) безобразного, которое при всей умышленной дезорганизации изображаемого сохраняет, на его взгляд, *своеобразное* единство формы и содержания.

До настоящего времени в эстетике фактически не предпринимались *специальные* исследования безобразного. Из-за трудноопределимости безобразного и сложной соотносимости явления и самой эстетической категории, его обозначающей, к безобразному относят множество явлений, не являющихся собственно таковыми, ибо происходит субъективное смешивание безобразного с ужасным, страшным, уродливым, отвратительным, вульгарным, безвкусным, неуместным, неподходящим, недостойным, пугающим, диссонансным и т. п. Определения безобразного по большей части не систематизированы и находятся в большой зависимости от того, как тот или иной исследователь определяет прежде всего красоту, прекрасное. При рассмотрении безобразного в условиях отсутствия более или менее четких критериев для самого его определения часто происходит смешение различных сторон и качеств, ошибочно или по невниманию отождествляемых с безобразным.

Представляется, что подобное происходит в основном из-за смешения при анализе понятий «вид», «образ», «форма». Если вид, как правило, определяет непосредственное визуальное *восприятие* объекта (почему оно и чаще сопряжено с эмоциональной оценкой), форма – *способ представления* его, то образ предполагает связь с неким «замыслом», как бы «перво-образом» данного объекта, «идея» которого неявно присутствует в сознании воспринимающего (поэтому образ подразумевает не столько формальную констатацию, сколько проникновение к метафизическому истоку). Представляется необходимым прежде всего произвести целый ряд различий, которые позволят выделить собственно безобразное из всей массы так или иначе сходных с ним качеств, свойств, характеристик, признаков, проявлений, оценок. Затем уже можно было бы систематизировать подобные проявления псевдо-безобразного

по типам: формальным, содержательным, организационным, идеологическим (этическим и нравственным, где безобразное определяется как *аналогия*, а не как определение по существу).

Сравнительно недавно вышедший на русском языке двухтомник (под редакцией известного писателя и представителя эстетики постмодернизма У.Эко), состоящий из «Истории красоты» (т. I) и «Истории уродства» (т. II), во второй своей части представляет собой не столько теоретическое исследование, сколько своего рода хрестоматию, собравшую под общим названием различную феноменалистику безобразного в самом пестром смешении, или же в некотором смысле антологию теоретических фрагментов о безобразном и конкретных изображениях его в искусстве. И хотя это дает интересную панораму безобразного, теоретически в целом это не только не проясняет обозначенную проблему методологически, но как бы еще более смешивает (вполне в духе постмодернистской установки) все смыслы, относимые к области широко толкуемого безобразного, в которое У.Эко зачисляет и ужасное, и страшное, и чудовищное, и мерзкое, и гадкое, и отвратительное, и уродливое, и жуткое, и непристойное, и безвкусное, и вульгарное, и непонятное (недоступное пониманию)... При субъективности и истолкования безобразного, и отнесения к нему, естественно, остается за рамками исследования вопрос, что составляет ситуативное, эмоциональное определение, а что есть собственно категория безобразного, подразумевающая определение его эссенциально-сущностного содержания, метафизического обоснования, что, конечно, не исключает и содержания оценочного момента. Такие характеристики, как неуместное, неподходящее, дисгармоничное, недостойное, пугающее и т. п., могут принадлежать безобразному явлению, выступать его составляющими, но не совпадают по смыслу с безобразным полностью и, как правило, используются в качестве негативной эмоционально-эстетической оценки.

Действительно, мы в определенном смысле способны опознавать прекрасное непосредственно, ибо как бы генетически имеем «матрицу» красоты как образца формы и интуицию прочтения его. Красота как организация построена объективно, целесообразно и универсально в общих своих канонах, поэтому мы способны интуитивно безошибочно опознавать ее, ибо она столь же безошибочно действует на уровне нашего генома, не говоря уже о воспитании

вкуса и развитии эстетических чувств. Безобразное же есть отклонение от красоты, даже часто просто от нормы (среднего). Основу для определения безобразного с помощью выделения некой совокупности признаков нарушения красоты и нормы пытались отыскать многие из исследователей, хотя, как правило, все это имело отношение к формальным характеристикам организации и вида объекта. Возьмем для пояснения несколько примеров из истории.

Так, одним из признаков безобразного может, по мнению Ульриха Страсбургского (XIII в.), выступать некоторая *неполнота* предмета, искажающая его форму. В своем сочинении «Сумма о благе» он пишет о том, *что* определяет красоту и что – ее отсутствие. Человек, лишенный какого-либо органа, не прекрасен, ибо подобное отсутствие есть искажение формы. Особенно обезображивает отсутствие значащих органов или членов. Иными словами, уроды не могут быть вполне прекрасны – например, если голова по своей величине или малости непропорциональна прочим членам и размеру всего тела. Иными словами, красота у этого средневекового ученого сводится фактически только к формальным характеристикам *внешнего вида*. Но, с другой стороны, излишняя полнота вроде семи пальцев на руках и ногах уже упоминавшегося красавца Кухулина отнюдь не лучше. Следовательно, это слишком формальная (иногда сводимая к арифметике) характеристика.

В плане определения красоты и безобразного, полагал в свое время Демокрит, важна актуальная *мера*. Если перейдешь меру, то самое приятное станет самым неприятным. Прекрасна надлежащая мера во всем. Подобное понимание близко к истолкованию безобразного через соотнесение с *нормой* (т. е. «Мера присуща всему, и всему существует граница»). Но, однако, глаза, например, пусть непропорционально большие в отношении всего лица, отнюдь не сообщают лицу уродство. Вспомним княжну Марию из «Войны и мира» Толстого, «Царевну-лебедь» Врубеля, красавиц Брюллова – большие глаза не мешают (!) им оставаться прекрасными.

Причиной возникновения безобразного, по Августину, может быть *несогласованность в форме, отсутствие органического единства*: «Всякая часть, которая не согласуется с целым, безобразна»<sup>12</sup>. Однако нарушение пропорции частей может сообщать образу выразительность, подчеркивать функцию или значение выделяемой части, и это отнюдь не всегда сообщает целому уродство и часто



является необходимым средством символизации в изображении. Даже асимметрия, отклонение от соразмерности отнюдь не всегда порождает безобразное, иначе и прекрасное стало бы однообразно-скучным, одинаково-невывразительным. Иногда именно нарушение (пропорции, величины, равновесия) придает выразительность и неповторимость, сообщает ощущение движения, живой жизни.

В то же время, согласно Сократу, в определении красоты и безобразного важно применение *функционального* подхода. Так, на человека, прекрасного в беге, не похож другой, прекрасный в борьбе. Он также считал, что одни и те же предметы могут быть и прекрасны и безобразны в зависимости от *применения*. Прекрасный золотой щит может быть безобразен, если он дурно служит своему назначению. Иными словами, красота и безобразие – как наша оценка – следствие способности вещи выполнять надлежащие ей функции. М.Фичино, видевший красоту человека «в деятельности (*actus*), жизненности (*vivacitas*) и некоей прелести (*gratia*), блистающих от вливающейся в него идеи»<sup>13</sup>, усматривал безобразное, естественно, в отсутствии оных. Сторонники понимания безобразного как нефункциональности вещи тем самым полагали, что возможно рассматривать безобразное как неотъемлемую часть прекрасного (Вайсс, 1830). Представляется, что данный подход оказывается излишне прагматичным в применении.

Представляется, что красота и выразительность весьма часто достигаются приемами, которые формально входили бы в разряд тех, что порождают безобразное. Метафизическая глубина, которой, несомненно, обладает безобразное (как прекрасное или возвышенное), не сводима к поверхности феноменологии. Любой перечень уродств, перечисление аномалий, дающие панораму (точнее: паноптикум) проявлений, не проясняют *сущности* безобразного, того, как человеку, по словам Августина, дано через творение, через видимое постигать невидимое, данное Богом, ведь в разуме, например, Бог дал человеку существенную черту Своего образа. И именно метафизическое содержание безобразного позволяет отделить его от всего остального (близкого или похожего) и перейти от феноменологической его стороны к методологической.

На метафизическое содержание безобразного ссылался Ф.Ницше, когда, «пытаясь найти эстетическое оправдание миру в форме ответа на вопрос: как возможно безобразии мира?»<sup>14</sup>, рас-

смастривал безобразное как несостоятельное, неудачное, выступающее со стороны человека предательством собственной природы, божественного в себе. Безобразное в этом случае выступает не просто антиподом или отрицанием прекрасного, но становится знаком всего враждебного человеку и его природе вплоть до стремления его к деградации и саморазрушению, т. е. становится знаком упадка, деформации (разрушения формы), распада должного образа (без-образное), вырождения – *нисходящего* бытия. Таким образом, безобразное явно или подразумеваемо связано на эволюционно-биологическом уровне с отрицанием жизни, с угасанием жизненного порыва, с тягой к неживому, с некрофильством, на экзистенциальном плане являет противоречие и угрозу осуществлению совершенной жизни. На общеорганизационном плане упорядочения бытия, становления его определенности безобразное становится знаком смешения, хаоса, энтропии.

«Все живое любит жизнь и отвращается от смерти. Это, – отмечает С.А.Левицкий, – психобиологическая аксиома»<sup>15</sup>. Итак, «прекрасное есть жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям о жизни» (Н.Г.Чернышевский) – во всем ее цветущем многообразии; прекрасное есть *обещание* жизни, реализация жизненного начала... Безобразное – все, что ей угрожает во всех ее разноплановых измерениях. Ее уничтожает или унижает. Безобразное проявляется как бесперспективное по отношению к жизни, имеющее отрицательный смысл смерти. Но это все – собственно *человеческие* критерии и истолкования. «Ничто не прекрасно, – пишет Ницше, – только человек прекрасен: на этой наивности зиждется вся эстетика, она ее *первая* истина. Прибавим к ней сейчас же и *вторую*: ничто не безобразно, кроме вырождающегося человека»<sup>16</sup>. В безобразном человек ненавидит «упадок своего типа»<sup>17</sup>, ибо оно позволяет заглянуть в бездну возможного падения человека и человеческого, распада самой *идеи человека*.

Можно еще раз повторить, что в безобразном как нигде в другом проявляется человеческое во всем спектре понимания данного феномена. Конечно, все категории отражают человеческое отношение, человеческий взгляд и человеческую оценку. Однако именно в безобразном это отношение принимает, с одной стороны, самые причудливые, самые необъяснимые, иррациональные формы; с другой – главным «пунктом назначения» в безобразном является

*не образ, но смысл.* И методологически здесь можно идентифицировать безобразное как переход границы человеческой нормы, должной, в общем, обеспечивать стратегию развития, утверждения и саму возможность сохранения *культуры*, выступающей нормативной программой развития человека как рода. В этом случае мы относим красоту к некоему вечному принципу человека, безобразное же – к конкретным временным проявлениям его в индивидуальных воплощениях.

Именно поэтому кажется безобразным (уродливым, отталкивающим) лицо человека, с которого ушел разум (или и не был там изначально), на котором нет никакого отпечатка или следа интеллекта. Разум для человека по смыслу и значению для жизни выступает синонимом *человеческой* характеристики жизни, это высокое достижение человека как рода, его специфически идентификационное качество в живом мире. И потому, очевидно, человек столь чувствителен именно к этому нарушению (отрицанию) признака жизненности в человеке. Так, И.К.Лафатер в своих «Физиогномических фрагментах» писал, что если добродетель красит человека, то порок обезображивает, ибо существует определенное гармоническое соответствие между внутренним миром и внешним обликом. И потому безобразно-уродливы персонажи с офортов Ф.Гойи из его серии «Капричос», символизирующие пороки человека. Аналогичных взглядов придерживался Ч.Ломброзо, считавший физические аномалии знаком аномалий нравственных. О том же писал Ф.Ницше, утверждая (в «Сумерках идолов»), что безобразие человека часто является выражением заторможенности развития, а также внутренних пороков и похотей. Так, на картине И.Босха «Взятие Христа под стражу» лица захвативших Христа людей переданы подчеркнута безобразными: с нарушенными пропорциями черт, а главное – с бессмысленным выражением глаз, что придает лицам вид застывших ужасных масок...

Такое безобразное-противочеловеческое-как-враждебное человеку и самой идее человека не совпадает с безобразным-как-«очень человеческим», т. е. таким безобразным, каким оно может быть представлено в *комическом*, где безобразное «снижено» в своем статусе и проявлении (накале) и оказывается как бы обезвреженным, «прирученным» (ибо не слишком глубоко и сильно, но приспособлено к «человеку играющему») и подвергнуто смеху,

а потому не вызывает страха, отвращения, ненависти. Безобразное как страх и грех, как выражение страдания, которое, в отличие уже от трагического, не ведет человека к очищению и возвышению, но унижает его. Можно сказать, что безобразное в своем истинном смысле («жестко безобразное» собственно безобразного в сравнении с «мягко безобразным» комического) становится разрушением и изгнанием родовой, человеческой нормы (а не только отрицанием прекрасного) – той «осевой линии», вокруг которой так или иначе группируются ценности, которые, в свою очередь, хотя и подвержены изменению (в разных культурах и в разные времена), тем не менее призваны утверждать и сохранять человека как род, образуя и обеспечивая *непрерывность культуры*.

Поэтому, если красота мира и в мире как организация *объективна*, т. е. строится по определенным (отвлеченным космическим) законам, то безобразное в этом случае оказывается отсубъектно-человечно – в том смысле, что специфично, показательно для человека, ибо всегда индивидуально, каждый раз неповторимо и зиждется только на *человеческом* материале и *человеческом* восприятии (и *человеческом* идентифицировании самого безобразного). Не имея объективной организации, оно и в субъективном своем выражении указывает на объективный смысл, дает особую информацию прежде всего о человеке, оно особым образом *информативно*, ибо в нем нет признанной объективности (одинаковости в канонах, как у красоты): если относительно канонов красоты в общем существует определенное согласие, то, как мы видели, довольно бесполезно ставить вопрос о *канонах безобразия*. То есть о том, *что* и *как*, каким образом следует изображать, чтобы изобразить *именно* безобразное. Безобразное неповторимо – и в этом может быть отрицательно притягательно (не менее сильно, чем притягательно, хотя и по-иному, прекрасное), о чем говорит, в частности, традиционный японский опыт любований узловатой веточкой, причудливой (собственно, уродливой) формой огурца, который при оформлении стола может быть специально положен на тарелку исключительно «для любования» его необычной формой<sup>18</sup>.

Таким образом, безобразное – в широких рамках его истолкования – действительно предстает одной из наиболее *субъективно* понимаемых эстетических категорий. Но в этой субъективности открывается символизированная в ней глубокая объективная истина.

*Безотносительно* безобразного нет, ибо образы безобразного чаще всего создаются в человеческом представлении, или живут в человеческом подсознании и всегда окрашены выраженными субъективными эмоциями, чертами, особенностями. Не имея объективных правил построения однозначно безобразного и целиком опираясь на человека, определяясь им, безобразное полностью имеет отношение к содержанию человеческой природы во всей широте ее существования и проявления, к пониманию этой природы, перспективам и смыслу ее развития. Но в любом случае, безобразное остается достаточно загадочной категорией, а само явление – весьма пластичным, зависимым от «содержания» самого человека в его комплексном понимании. Снимая в себе многие как бы промежуточные смыслы, безобразное в своем метафизическом содержании делается своего рода особо идеологичным, имея в виду как место человека в истории мира, так и цели, задачи, предназначение его как рода.

### Заключение

Ныне исследователи констатируют, что место безобразного и удельный вес его изображения и увлечения им в искусстве значительно увеличились, как возрос и сам интерес к представляемой им сфере жизни. В то же время красота, которая в значительной степени оказалась девальвирована благодаря масскульту, тиражирующему ее образцы, с одной стороны, и легкости ее достижения и легкости выставления ее напоказ, с другой, утратила свою загадку и притягательность, стала казаться скучной и даже раздражающей из-за легкости ее *фабрикации* (не скажешь, что создания или творчества) по заданным, всем известным однообразным меркам. Красота как бы приелась, ввиду обилия (и в то же время однообразия) ее искусственно создаваемых форм, став предсказуемой и скучной. Ее все более вытесняет безобразное (как более интересное, разнообразное, непредсказуемое, иногда бьющее по нервам, требующим все более сильных раздражителей), безобразное все более эстетизируется, все шире вовлекается в сферу искусства.

Эстетика не может остаться в стороне от анализа данной ситуации, она должна разобраться с этим явлением и с самой категорией безобразного – и в ее исторической, смысловой изменчивости,

и в ее непреходящей метафизической основе. Из осмысления противоречия между истиной и ложью, добром и злом, красотой и безобразным рождается представление о сложности реального мира, о противоречиях реальной жизни. И, в частности, по-прежнему остается актуальным вопрос о том, как понимать безобразное: является ли оно объективным качеством и в какой степени, или же это целиком сфера восприятия тех или иных особенностей (особенного), субъективная их оценка? Тем более, что сфера восприятия и сама остается весьма вариативной.

В современном обществе безобразное используется как псевдо-протест против приглуженности масскульту, как способ эпатажа, призванного продемонстрировать свой вызов, подчеркнуть свою отвязанность. Безобразное как бы выступает способом разрушения скучных, надоевших, отживших норм, выливаясь в специфическое новаторство в формотворчестве. И иногда оно может быть уместно на *своем* месте, когда клеймит и явления, и сам мир, допускающий безобразное. Часто это оказывается свидетельством бессилия добиться результата иными, положительно-конструктивными средствами; это, например, относится к кичу. Ф.Ницше, подчеркивавший именно метафизическую составляющую безобразного, увидел и «нерв» массового сознания: он считал, что маленькие серые люди не умеют чтить великое безобразное<sup>19</sup>, заменяя это вкусом к извращениям. Не-норма как видимость «свободы» импонирует массовому человеку. Ведь великое, возвышенное – сложно. Но *просто* безобразное как безопасное и даже льстящее вполне устраивает его, ибо укрепляет в иллюзии, что он сам, конечно, лучше и красивее.

Выраженное несогласие с миром иногда выливается в прямые попытки его разрушения, уничтожения. Вариант этого описал Мисима Юкио в своем «Золотом Храме»: если его герой понимал, что не может создать ничего подобного этому прекрасному храму, то он решил хотя бы уничтожить его<sup>20</sup>. Ведь это, по его мнению, уравнивает творца и разрушителя: если первый вносит что-то в мир, то второй – изымает из мира; но они оба «одинаково» участвуют в его *изменении*. Действительно, разрушение, деструкция – это посильный для нетворческого человека (активно нетворческого) вклад в изменение мира, заявление о себе, обозначение себя в нем, своеобразное анти-утверждение.

Позиция утверждения себя в мире путем его разрушения по своему, конечно, действительна, однако, по смыслу, будучи противоположна позиции творения (со-творчества с Богом) мира, указывает на источник противоположной интенции, обратной божественной... И это есть безобразное. О голосе сидящего внутри человека чудовища Мисима пишет в другом своем произведении, в «Исповеди маски», герой которого признается, что способен ощущать себя действительно живущим, лишь предаваясь кровавым грезам о муках и смерти. В еще одном своем произведении, пьесе «Мой друг Гитлер», Мисима изображает, как сильная личность, художник Гитлер, растаптывая в себе все возможно человеческое, достигает высшей ступени зла. «Жить и уничтожать – одно и то же»<sup>21</sup>, – убежден и герой «Золотого Храма», естественно переходящий от мысли поджечь храм Кинкаудзи к мысли, что «надо уничтожить всех других людей. Для того, чтобы я мог открыто поднять лицо к солнцу, мир должен рухнуть...»<sup>22</sup>. Это реальная логика психологии отрицания творчества. И за всем этим нельзя не увидеть отчетливо проглядывающую некую дьявольскую гримасу; разрушение творчества, активная реализация нетворчества чревата тотальной деструкцией и безвозвратным уничтожением. Ибо нетворчество как идеология нераскрытия, неразвертывания человеческой природы есть угроза самой идее человека, есть забвение им своего человеческого предназначения, своего долга перед Богом и своей человеческой миссии в Космосе.

Но и распространенная ныне позиция *псевдо-творчества* не намного лучше.

Для примера обратимся к опере П.И.Чайковского «Евгений Онегин»<sup>23</sup>, поставленной в Большом театре России режиссером Дм. Черняковым. Вот всем знакомая с детства сцена письма Татьяны Онегину. Но Татьяна почему-то пишет его не в спальне (как в оригинале у А.С.Пушкина), а в столовой, стоя (!) на столе: может быть, автор не нашел более адекватных средств, чтобы показать возвышенность натуры и чувств Татьяны? Вульгарно выглядит сцена финального объяснения Татьяны с Онегиным в доме Гремина: Онегин угрожает Татьяне пистолетом. (Опустим описание сцен «переосмысленной» дуэли Ленского с Онегиным, падение на пол во время бала пьяной (!) Лариной-матери, Ленского, распевającego вместо Трике его куплеты...) Оправданно ли выда-

вать творческое бессилие за творческий поиск? Может быть, позиция при этом опять такова: раз я не могу создать ничего подобного, например, «Евгению Онегину», то хотя бы привнесу свою трактовку – неважно, что она извратит и исказит и дух, и смысл «трактующего» оригинала, но так хочется быть оригинальным... Подобное может быть не только следствием плохого вкуса, естественной неспособности к творчеству, но и мстительной закомплексованностью нетворческого человека. Все бы ничего, но жаль творения великих Пушкина и Чайковского (хотя вокально-музыкальная часть пострадала значительно меньше, чем смысловая, будучи отчасти спасена великолепными голосами солистов Большого театра).

К сожалению, современное искусство весьма нередко дает доказательства того, что безобразное, с одной стороны, и творческое бессилие, практическое проведение *отрицания творчества*, с другой, оказываются связанными. Бессилие творчества, неразборчивость в средствах, желание «оригинальности» любой ценой, креативная недостаточность часто становятся источником безобразного и сами способны порождать только безобразное.

### Примечания

- <sup>1</sup> Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 169; см. также: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980.
- <sup>2</sup> См.: Башляр Г. Новый рационализм. М., 1987. С. 68.
- <sup>3</sup> Фичино М. Комментарии на «Пир» Платона. Речь пятая. Гл. 5. Цит. по: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 1. М., 1962. С. 503.
- <sup>4</sup> См.: Флоренский П.А. Иконостас. М., 1995. С. 108.
- <sup>5</sup> Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 89–90.
- <sup>6</sup> Автор в свое время много внимания уделила анализу организации и смысла явления *красоты*. См. следующие наши работы: Красота против энтропии. М., 1990; Красота: литургия и анафема // Полигнозис. 1998. № 3; Достоевский и Мисима. О метафизике красоты // Вопр. философии. 2002. № 11; О красоте как фундаментальном основании бытия // Человек и пульс времени. М., 2006; и др.
- <sup>7</sup> Розанов В.В. Опавшие листья (Короб II) // Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 276.
- <sup>8</sup> Гюго В. Собр. соч.: В 14 т. Т. 9. М., 2003.
- <sup>9</sup> Бердяев Н.А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993. С. 131.
- <sup>10</sup> Элиор Халл. Сага о Кухулине в ирландской литературе. Цит. по: Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами. М., 1997. С. 247.



- 
- <sup>11</sup> *Rosenkranz K.* Aesthetik des Hässlichen. Königsberg, 1835.
- <sup>12</sup> *Августин.* Исповедь. III. 8, 15. М., 1992.
- <sup>13</sup> *Фичино М.* Комментарии на «Пир» Платона. С. 504.
- <sup>14</sup> *Ницше Ф.* Воля к власти. М., 2005. С. 239.
- <sup>15</sup> См.: *Левицкий С.А.* Трагедия свободы // *Левицкий С.А.* Соч. Т. 1. М., 1995. С. 221.
- <sup>16</sup> *Ницше Ф.* Сумерки идолов // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 604.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> Японская эстетика, тонко внимательная к форме, усматривает за ее искажениями (уродливостью) некие определенные смыслы, которые не могут быть переданы иным способом, не выходя за пределы *образности*.
- <sup>19</sup> *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 191.
- <sup>20</sup> В своем произведении Мисима творчески перерабатывает реальный факт, имевший место в г. Киото в 1950 г., когда буддийский послушник сжег храм Кинкакудзи – одно из наиболее известных и прекрасных архитектурных сокровищ Японии.
- <sup>21</sup> *Мисима Юкио.* Золотой Храм. СПб., 1993. С. 130.
- <sup>22</sup> Там же. С. 142.
- <sup>23</sup> Спектакль был представлен публике на открытии сезона Парижской национальной оперы во Франции в сентябре 2008 года. Транслирован ТВ по программе «Культура».